



VU Research Portal

Esthetica en Kunstgeschiedenis

Stoker, W.

published in
Kunstlicht
2009

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Stoker, W. (2009). Esthetica en Kunstgeschiedenis. *Kunstlicht*, 30,2009(3/4), 34-39.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

ESTHETICA EN KUNSTGESCHIEDENIS

[inleiding] Bijzonder hoogleraar Esthetica Wessel Stoker onderzoekt de verhouding van esthetica en kunstgeschiedenis. Na een uiteenzetting over de aard van de wijsgerige esthetica gaat hij dieper in op de vraag hoe esthetica en kunstgeschiedenis samen kunnen gaan. Hij behandelt daarbij verschillende vormen van transcendentie in de twintigste-eeuwse kunst.

Esthetica als een wijsgerig vak

Er zijn twee vormen van esthetica: een theologische en een wijsgerige.¹ Het gaat mij hier in eerste instantie om de wijsgerige esthetica die vanaf A. Baumgarten een discipline is binnen de filosofie.² Aan het slot van mijn artikel zal ook de theologische esthetica naar voren komen.

Esthetica betreft allereerst de analyse van het smaakoordeel en van het esthetische; dat laatste is het sierlijke, fijne, mooie, maar ook het tragische, het lelijke, het korte en het dikke enzovoorts. Wij treffen het esthetische niet alleen in kunst aan, maar ook in de natuur, in de mens en breder in het leven van alledag. Het vak esthetica houdt meer in dan de analyse van kunst. Beperken we ons tot kunst, dan houdt esthetica kunstfilosofie in. In deze zin spreek ik hier over esthetica.

Esthetica als kunstfilosofie doet onderzoek naar hoe kunst is te identificeren. In de continentale filosofie wordt kunst vaak als ontsluiting van waarheid gezien (Heidegger) en soms geplaatst in de totaalsamenhang van de werkelijkheid (Hegel, H. Kuhn).³ De Angelsaksische analytische filosofie stelt de vraag naar de ontologische status van een kunstwerk vooral vanuit de empirie. Zeer uiteenlopende objecten kunnen kunstwerken zijn, zoals een gebouw, een film, een ballet, een gedicht, een installatie et cetera. Een Rembrandt kun je onder de arm meenemen, maar de vijfde symfonie van Beethoven niet. Delen zij dezelfde wijze van bestaan als kunstwerk? Verder onderzoekt de esthetica esthetische eigenschappen zoals het schone, het lelijke en het mysterieuze. Voorts betreft ze ook onderzoek naar de waarden in de kunst zoals welbehagen, emotie of inzicht, evenals naar de aard van waardeoordelen: in hoeverre zijn deze objectief? Zijn waardeoordelen historisch bepaald of zijn ze universeel? Belangrijke vragen zijn ook die van de hermeneutiek, van interpretatie en betekenis. In hoeverre moet bij de uitleg het accent liggen bij de intentie van de kunstenaar, bij het kunstwerk zelf of bij het publiek? Verdient een meer hermeneutische of een meer structuralistisch of semiotisch georiënteerde interpretatie de voorkeur? Hier raakt esthetica aan de kunsttheorie, die vanuit verschillende vakwetenschappen zoals antropologie, psychologie en mediatheorie wordt ontwikkeld.⁴

Naast deze algemene esthetica is er ook esthetica die zich richt op specifieke vragen van de kunstsoorten zoals beeldende kunsten, literatuur en muziek.

Gaan esthetica en kunstgeschiedenis samen?

De Oxford-filosoof J. Hyman meent dat esthetica en kunstgeschiedenis geen gemeenschappelijke grond delen en als disciplines scherp van elkaar zijn te onderscheiden. De ene spreekt in algemene begrippen, de andere heeft het bijzondere kunstvoorwerp tot object van onderzoek. Hoogstens kunnen kunsthistorici kennis nemen van wijsgerige

opvattingen die op kunst van invloed zijn. Geen interdisciplinariteit, maar multidisciplinariteit.⁵

Ziet men het onderscheid tussen beide disciplines als dat van het aandacht hebben voor het bijzondere van het kunstvoorwerp contra het gebruik van algemene begrippen, dan acht ik dit onjuist. Ook al gaat het de kunsthistoricus om het bijzondere kunstobject, dat sluit het gebruik van algemene begrippen nog niet uit. Hij spreekt immers ondermeer over genres en stijlen. Bovendien is het onderscheid tussen het algemene en het bijzondere thans te relativiseren dankzij de twintigste-eeuwse ontwikkeling in kunst, kunstgeschiedenis en filosofie. Nu het artistieke experiment in de kunst zo centraal staat, kan men hedendaagse kunst moeilijk in algemene termen analyseren zoals dat voordien wel mogelijk was. Wat kunstgeschiedenis betreft wordt wel vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw gesproken van de 'nieuwe kunstgeschiedenis' die zich kenmerkt door een verscheidenheid aan benaderingen waarmee meer dan in de traditionele kunstgeschiedenis het kunstwerk in samenhang met de samenleving wordt geplaatst.⁶ In de filosofie had 'het algemene' lange tijd sterke papieren. Men zocht namelijk naar een vaste kern, een essentie van de dingen. Door inzicht in de historiciteit van mens en wereld heeft men meer oog gekregen voor het bijzondere, voor het individuele. Te denken is aan de taalspelen van Wittgenstein en aan Schleiermachers hermeneutiek met haar aandacht voor het bijzondere; ook is te wijzen op de hermeneutiek van Gadamer en op bepaalde postmoderne filosofie waarin het 'verschil' alle aandacht krijgt. Kortom, de argumenten voor scheiding van de beide disciplines zijn niet overtuigend. Ik geef de lezer(es) ter overweging mijn verdediging van het op elkaar aangewezen zijn van de beide disciplines in stellingen.

1. Kunst als object van onderzoek valt niet alleen aan de kunstgeschiedenis toe, maar aan vele wetenschappen

Kunst kan historisch, cultuurhistorisch, psychologisch, sociologisch, wijsgerig en theologisch worden bestudeerd. In dat opzicht is er bijvoorbeeld een parallel met religie, die ook vanuit verschillende perspectieven wordt onderzocht. Er is in die verschillende benaderingen van kunst of religie wel een *basiswetenschap* aan te wijzen: dat is godsdienstwetenschap voor religie en kunstgeschiedenis voor de kunst. Methodisch onderzoek houdt altijd een beperking in vergeleken met het voorwerp zoals het zich in het dagelijks leven toont. Hoewel kunstgeschiedenis (zoals alle wetenschappen die kunst tot onderzoek maken) maar een bepaald perspectief op kunst geeft, is zij onmisbaar voor de andere wetenschappen die kunst onderzoeken. Zij brengt namelijk het object kunst historisch in kaart door middel van de rubricering en beschrijving van stijlontwikkeling en stromingen. Bovendien ontwikkelt zij een interpretatiemethode en heeft zij aandacht voor de betekenis van het kunstwerk, voorbij de inhoud van de voorstelling. Zij kent vanaf de jaren zeventig, zoals gezegd, nieuwe ontwikkelingen.⁷

2. Kunstgeschiedenis en esthetica kunnen niet zonder elkaar

Geen esthetica zonder kennis van kunstsoorten. Dat lijkt voor zich te spreken, maar waarom eigenlijk? Neem bijvoorbeeld de esthetische eigenschappen van een kunstwerk. Daaronder versta ik met Monroe Beardsly en Nicholas Wolterstorff: eenheid, interne rijkdom en complexiteit, en 'fittingness' - de intensiteit van een object. Met dat laatste worden eigenschappen bedoeld zoals vitaliteit, verfijndheid, sierlijkheid enzovoorts, die passen bij het thema of bij iets dat buiten het kunstwerk ligt. Het probleem met esthetische eigenschappen

van een object is dat ze niet direct waarneembaar zijn. Het vereist oefening om iets als esthetisch goed of slecht te beoordelen. Daarvoor is kennis nodig van een bepaalde kunstsoort. De esthetische eigenschappen van een kubistisch schilderij zijn pas goed te beoordelen als men kennis heeft van het kubisme. De kunstfilosoof is daarvoor aangewezen op de kunsthistoricus. Hoekige lijnen hebben zonder context geen betekenis maar als ze in de context van het kubisme gebruikt worden, verkrijgen ze die wel. Voor het vaststellen van een esthetische eigenschap is het kijken dus niet voldoende, men moet ook kennis hebben van de kunsthistorische achtergrond van het desbetreffende werk. Met Walton meen ik dat historische gegevens over het ontstaan van het kunstwerk wezenlijk zijn voor de vaststelling van de esthetische eigenschappen van een kunstwerk.⁸

Ook het omgekeerde is het geval: geen kunstgeschiedenis zonder esthetica. Bepaalde onderzoeksvelden van de esthetica zullen voor de kunsthistoricus misschien te wijsgerig zijn en daarom minder interessant. Te denken is aan de vaststelling van een definitie van kunst of aan de ontologie van het kunstwerk. Maar er zijn ook vragen die beide vakgebieden raken. Ik geef een voorbeeld waaruit blijkt dat langlopende kwesties binnen de kunstgeschiedenis met behulp van de esthetica kunnen worden verdiept.

De Italiaanse schilder en architect L.B. Alberti (1404-1472) geeft in zijn *Over de schilderkunst* voorschriften voor het maken van schilderijen. Bekend zijn de waarden waaraan een schilderij volgens hem moet voldoen: behagen, ontroeren en onderrichten, zij het wel dat Alberti aan dit laatste de minste aandacht heeft besteed.⁹

Waar het mij om gaat is dat Alberti waarden aan de orde stelt die zijns inziens in de schilderkunst belangrijk zijn. Onderzoeksobjecten van kunsthistorici werpen zo wijsgerige vragen op. De kwestie van waarden in de kunst is, zoals gezegd, juist voorwerp van reflectie in de esthetica. Vanaf de achttiende eeuw reflecteert men over waarden in de kunst waarop Alberti had gewezen zoals behagen (schoonheid, het sublieme), emotie en inzicht. Neem dit laatste, het inzicht of de boodschap die kunst wil overbrengen. De kunstfilosoof kan met behulp van de visie van Nelson Goodman laten zien dat dit in Jan Steens *Het Morgentoilet* (1663) op andere wijze gebeurt dan in Newmans *the Stations of the Cross* (1958-1966). Bij de eerste gaat het om een allegorische uitleg, bij de laatste om exemplificatie.¹⁰

Kortom, geen esthetica zonder kunstgeschiedenis en geen kunstgeschiedenis zonder esthetica. Beide disciplines kunnen moeilijk zonder elkaar en dat wijst vooruit naar de derde positie.

3. Het samenwerken van kunstgeschiedenis en esthetica is noodzakelijk en levert meerwaarde op

In de vorige positie maakt men gebruik van elkaars inzichten, maar blijft men binnen het eigen vakgebied. Deze derde stelling betreft de noodzaak en de meerwaarde van de samenwerking. Ik geef twee voorbeelden in verband met het reflecterend karakter van de twintigste-eeuwse kunst, haar impliciete esthetica (1) en haar abstractie (2).

3.1 Moderne kunst doet zelf impliciet aan esthetica

Wat is daarmee bedoeld? Naar aanleiding van bijvoorbeeld Warhols *Brillo Boxes* (1964) kan men beweren dat de kunstenaar Andy Warhol een wijsgerige vraag aan de orde stelt over de relatie tussen kunst en werkelijkheid. Immers, in de westerse, moderne kunstgeschiedenis was een kunstobject duidelijk te onderscheiden van het gewone gebruiksvoorwerp. Dat onderscheid staat nu ter discussie door de ready-mades. Wat is immers het verschil tussen Warhols *Brillo Boxes* en die in de winkel? Zo kan men spreken van de (impliciete) esthetica

van Warhol.¹¹ Denk ook aan de ontwikkeling van de beeldende kunsten in het algemeen. Van Nierop vraagt zich af:

'Wat hebben een stenen mensenfiguur van Moore, een plexiglazen plastiek van Archipenko, een *ready-made* van Duchamp, een *mobile* van Calder, een verpakking van Christo, een vetplastiek van Beuys en de vierkante kuil die Oldenburg in Central Park liet graven nog meer met elkaar gemeen dan dat ze in een overzichtswerk over Moderne Beeldhouwkunst zouden kunnen worden afgebeeld ...?'¹²

Met Van Nierop is te spreken van een impliciete esthetica in veel huidige kunst. Het gaat daarbij niet om een achteraf uitgevoerd esthetisch onderzoek van een kunstwerk, maar om 'een esthetisch interpretatiekader dat zelf het ontstaan van kunstwerken teweegbrengt en er niet slechts achteraf aan wordt aangelegd'.¹³ Kunst zelf vraagt zo om een interdisciplinaire aanpak. Ten overvloede merk ik op dat een impliciete esthetica in de huidige kunst het wijsgerig vak esthetica niet overbodig maakt. Academie en praktijk, vakfilosoof en kunstenaar zijn in het doordenken van esthetische vraagstukken op elkaar aangewezen.

3.2 *Abstractie vanuit verschillend perspectief*

Hoezeer bepaalde onderwerpen inzake kunst belichting vanuit verschillende disciplines vereisen, blijkt uit het onderzoek naar abstractie in de moderne kunst. In mijn onderzoek naar het spirituele in de twintigste-eeuwse schilderkunst stuit ik op abstractie (in verschillende vormen) bij Wassily Kandinsky en op heel andere abstractie in het latere werk van Mark Rothko. Het verschil tussen beide schilders in hun gebruik van abstractie is groot. Kunsthistorisch inzicht in de stijlontwikkeling leert mij dat in de vroege fase bij Kandinsky diens interesse in de Russische volkskunst van belang is en dat hij later, na zijn figuratief-abstracte periode in München, geometrische vormen gaat gebruiken (onder invloed van leden van de Russische avant-garde, zoals K. Malevich en I. Kliun) alsook biomorfe abstractie.¹⁴ Kunsthistorisch onderzoek van A.C. Chave over Rothko wijst op Rothko's vroege ontwikkeling van surrealistische figuratie naar abstractie en laat zien dat de menselijke figuur nog aanwezig is in de kleurvormen van zijn latere abstracte werken.¹⁵

De individuele stijlontwikkelingen bij Kandinsky en Rothko, geanalyseerd vanuit een kunsthistorisch oogpunt, zijn onmisbaar voor het inzicht in hun abstracte werken en daarmee voor het spirituele in hun kunst. Maar hun abstracte beeldtaal van kleur en vorm kan verder worden verhelderd vanuit de esthetica. *De wijsgerige vraag is namelijk te stellen hoe uit hun schilderijen een bepaalde verhouding van de aardse tot een andere werkelijkheid blijkt.* Kandinsky laat in zijn schilderijen zien dat de aardse werkelijkheid ten diepste geestelijk is. In zijn vroege werk *Dame in Moskou* (1912), waarin nog duidelijke figuratieve elementen te zien zijn, doet hij dit anders dan in bijvoorbeeld het geometrisch abstracte werk *Compositie 8* (1923). Toch is er een overeenkomst in beeldtaal tussen beide werken. Abstractie is voor Kandinsky een middel om het inzicht uit te drukken dat de werkelijkheid ten diepste geestelijk is. Aardse en geestelijke werkelijkheid zijn in Kandinsky's schilderijen op een of andere wijze *op elkaar betrokken zowel in vorm als in kleurgebruik*. Vormen zoals cirkels en driehoeken hebben een symbolische betekenis. Kleuren zijn bij hem uitdrukking van de menselijke emotie. Beide, vormen en kleuren, verwijzen naar de geestelijke werkelijkheid, die te kennen is door middel van aandachtige beschouwing van het schilderij.¹⁶

Bij de latere Rothko wordt in *De Rothko kapelschilderijen* (1965) abstractie anders gebruikt. Als kunstfilosoof wijs ik er op dat hier uit de niet-geometrische, pure abstractie een andere verhouding van het aardse tot de andere werkelijkheid spreekt dan bij Kandinsky. Voor

Rothko is de werkelijkheid niet meer ten diepste geestelijk, maar is er een *radicaal verschil tussen de aardse mens en het transcendente*. De kleuren zijn niet fel maar gedimd tot grote, zwarte, rechthoekige vormen, omlijst met een smalle donkerrode rand, of tot donkerrode/lichtpaarse, monochrome doeken. De puur abstracte vorm en het kleurgebruik wijzen op de confrontatie van de mens met het radicaal andere. Rothko blijkt te kiezen voor een ander model dan Kandinsky om de verhouding met een andere werkelijkheid te evoceren. In mijn onderzoek hanteer ik een model dat verschillende types van de verhouding van deze en een andere werkelijkheid in de twintigste-eeuwse schilderkunst aangeeft. Daarmee probeer ik onder meer het kunsthistorisch inzicht inzake abstractie in de twintigste eeuw aan te vullen. Ik ga er wat verder op in.

In de Westerse wijsbegeerte en theologie zijn er vanaf de Romantiek verschillende typen van de verhouding tussen aarde en hemel aan te wijzen. Ik noem ze typen of vormen van transcendentie (transcendentie opgevat als overschrijding naar het spiritueel of religieus andere). Ik beperk mij in verband met Kandinsky en Rothko tot twee typen. De andere twee zal ik hieronder alleen kort vermelden.

Het eerste type is de *immanente transcendentie*: de beide werkelijkheden worden voorgesteld als nauw op elkaar betrokken; het absolute wordt ervaren in en door de aardse werkelijkheid. De geestelijke werkelijkheid ligt verscholen in de aardse. Schleiermacher, Hegel en Tillich articuleren dit in hun wijsgerige en theologische geschriften, elk met een eigen accent.¹⁷

Het tweede type is de *radicale transcendentie*: het absolute is het gans andere en daarom scherp te onderscheiden van de aardse werkelijkheid. Dit type vindt men bij Kierkegaard, Karl Barth en bij de hedendaagse Franse filosoof en theoloog Jean-Luc Marion.¹⁸ In kunstvormen zoals film, literatuur, muziek en schilderkunst is er soms aandacht voor het spirituele. Maar hoe is dat te analyseren? Vaak wijst men op de spirituele bron waar uit de kunstenaar put. Dat zal ik hier ook doen, maar binnen het kader van een bepaald type van transcendentie. Op deze wijze hoop ik het spirituele in kunst preciezer te kunnen markeren. Ik gebruik de genoemde typen van transcendentie als interpretatiesleutel om bijvoorbeeld te verhelderen waarom in het werk van Kandinsky en de (late) Rothko met een heel verschillende abstractie de andere werkelijkheid wordt geëvoceerd. Voor Kandinsky ligt de geestelijke werkelijkheid verborgen in de aardse werkelijkheid. Dat verheldert de wijze waarop hij omgaat met abstractie. Kandinsky ziet de verhouding aarde en hemel als 'immanente transcendentie', daarom kan hij behalve figuratie, ook geometrische en biomorfe abstractie toepassen. De reden is dat hij in de aardse werkelijkheid tekens vindt om de geestelijke werkelijkheid uit te drukken. Iets soortgelijks zien we bij de filosofen en theologen die dit type van transcendentie hanteren. Tillich ziet net als Kandinsky tekens van transcendentie in de aardse werkelijkheid. Een zelfde soort articulatie van de verhouding van hemel en aarde ziet hij dan ook in de schilderijen van Kandinsky.¹⁹ Maar er is ook verschil tussen beide. Er zijn namelijk twee elementen waarop men moet letten om het spirituele vast te stellen: het type transcendente, dus de wijze waarop de verhouding hemel en aarde gezien wordt én de nadere invulling ervan door de kunstenaar of de auteur. De typen van transcendentie zijn op te vatten als *open* begrippen zoals Kants a priori begrippen van het verstand die nog hun nadere invulling moeten krijgen. Hoe precies binnen het type immanente transcendentie de andere werkelijkheid wordt geëvoceerd, hangt af van de wijze waarop de auteur of kunstenaar dat uitwerkt. Tillich bepaalt de immanente transcendentie vanuit zijn christelijke traditie. Kandinsky doet dat vanuit de theosofie en het Russisch-orthodoxe geloof. Zo zijn Tillich en Kandinsky enerzijds verwant met elkaar in hun opvatting over de verhouding van aarde en hemel, maar anderzijds verschillend in de wijze waarop ze dit spiritueel uitwerken.

De late Rothko hanteert het type van de radicale transcendentie. Het andere is gans anders en niets in de werkelijkheid verwijst ernaar. Mede daarom kan Rothko niets met geometrische

abstractie: het ganse andere is eigenlijk niet te evoceren. Dat verheldert waarom in zijn *Kapelschilderijen* de vorm van pure abstractie wordt gebruikt. Het volledig andere roept hij enkel op door het gebruik van kleur en van het monumentale van deze schilderijen. Iets soortgelijks zien we bij de filosofen en theologen die dit type van transcendentie hanteren. Kierkegaard - Rothko kende Kierkegaards geschriften – bepaalt op soortgelijke wijze de verhouding tussen hemel en aarde. Hij benadrukte het radicale verschil tussen hemel en aarde en duidde de verhouding aan als paradoxaal. Zijn spreken over de paradox is een talige parallel voor de beeldtaal van de kapelschilderijen. Tegelijk is er ook verschil tussen Rothko en Kierkegaard en dit schuilt in de onderling heel verschillende invulling van dit type radicale transcendentie. Kierkegaard doet dit vanuit de christelijke traditie. Rothko zoekt het gans andere buiten de wereldreligies.²⁰

Naast deze twee typen onderscheid ik nog twee vormen van transcendentie en wel twee vormen van postmoderne transcendentie. Postmoderne transcendentie (1) is de *horizontale transcendentie* of *radicale immanentie*. Het absolute wordt niet meer buiten de aardse werkelijkheid gezocht, maar beide werkelijkheden vallen samen op grond van het zich leeg maken van het absolute (transcendentie) in de aardse werkelijkheid (immanentie) zoals Hegel dat in zijn filosofie laat zien. Het absolute is de geest, die zich veruiterlijkt in mens en wereld om daardoor tot bewustzijn van zichzelf te komen. Mede op grond van Hegels inzicht menen hedendaagse auteurs als Altizer dat transcendentie moet worden opgeheven omdat het absolute of de geest zich heeft leeg gemaakt in de aardse werkelijkheid en daarmee radicaal immanent is geworden.²¹ In plaats van de abstractie die verwees naar transcendentie gaat het nu om figuratie die niet meer naar transcendentie verwijst maar immanent (binnenwerelds) is.²² In mijn lopende onderzoek bekijk ik in hoeverre het werk van Andy Warhol hiermee is te verhelderen. Hoe is bijvoorbeeld zijn *The Last Supper (Dove)* (1986) uit te leggen? Het type *postmoderne transcendentie* (2) ziet de verhouding tussen transcendentie en immanentie niet meer als tegenstelling; aan de tegenstelling wordt voorbij gedacht waarbij de komst van het absolute is uitgesteld. Het accent ligt op alteriteit en *différance*. In mijn huidige onderzoek komt de vraag aan de orde of het werk van Anselm Kiefer hiermee te verhelderen is.

De spirituele dimensie van kunst ontgaat kunsthistorici niet, maar mijns inziens is interdisciplinariteit nodig om deze dimensie beter te kunnen articuleren. Met behulp van kunsthistorische analyse in combinatie met mijn interpretatiesleutel van typen van transcendentie probeer ik het spirituele in kunst scherper te beschrijven. Tevens kan een ‘gesprek’ ontstaan tussen de wijze waarop het kunstwerk met zijn beeldtaal én filosofie of theologie met taal de verhouding hemel en aarde articuleren. In zo’n gesprek kan de vraag aan de orde komen wat het spirituele beter uitdrukt: de klank van de muziek, het beeld of de abstractie, of het woord?

Wessel Stoker is aan de Vrije Universiteit verbonden als bijzonder hoogleraar esthetica aan de faculteiten wijsbegeerte, theologie en letteren en als hoofddocent godsdienstwijsbegeerte aan de theologische faculteit.

NOTEN

1 Zie voor de theologische esthetica bijvoorbeeld G.E.Thiessen (red.), *Theological Aesthetics, A Reader*, Londen 2004.

2 A. Baumgarten, *Ästhetik*, Frankfurt an der Oder 1750/1758, heruitgave Hamburg 2007.

- 3 M.Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, Amsterdam 2002; G.W.F.Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I-III, Frankfurt am Main 1986; H.Kuhn in D. Henrich, W. Iser, *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1992, pp. 81-131.
- 4 Zie D.Henrich, W.Iser, *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main 1992.
- 5 J.Hyman in J.Elkins (red.), *Art History Versus Aesthetics*, New York: Routledge 2006, pp.68 ev., pp.103-106.
- 6 Lemma 'New Art History' in *The Oxford Companion to Western Art*, (red. H Brigstocke), Oxford 2001.
- 7 Idem.
- 8 K.L.Walton, 'Categories of Art', *Philosophical Review*, 79 (1970), pp. 334-367.
- 9 L.B.Alberti, *Over de schilderkunst*, Amsterdam 1996, p.40.
- 10 Zie voor wijze waarop Barnett Newman inzichten communiceert in zijn *Stations of the Cross*: W. Stoker, *God, meester in de kunsten*, Amsterdam 2006.
- 11 A.C.Danto, 'Popart, Aesthetics of Warhol' in: *Encyclopedia of Aesthetics* IV, (red. M. Kelly), Oxford 1998.
- 12 Van Nierop, 'Een kwestie van methode: Aanzetten tot een integratief interpretatiemodel voor de kunstwetenschappen', in: *Hermeneutiek en Cultuur*, (red. F.R. Ankersmit e.a.), Amsterdam 1995, p.120.
- 13 Ibid., p.123.
- 14 R-C Washton Long, 'Expressionism, abstraction, and the search for the utopia in Germany', in: *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, (red. M.Tuchman) New York 1986, p. 214; H.Watts, Arp, 'Kandinsky, and the Legacy of Jakob Böhme', in: *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, (red. Tuchman), New York 1986, pp. 242-244.
- 15 A.C. Chave, *Mark Rothko, Subjects in Abstraction*, New Haven 1989, pp. 167 ev.
- 16 M.C. Taylor, *Disfiguring, Art, Architecture, Religion*, Chicago 1992, pp. 67-68, p. 72. W. Kandinsky, *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*, Zeist 1987, pp. 9, 13-14, 25.
- 17 F. Schleiermacher, *Über die Religion*, Stuttgart 1969; G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1970; P.Tillich, 'Über die Idee einer Theologie der Kultur', in: P.Tillich, *Gesammelte Werke IX*, Stuttgart 1967, pp. 13-31.
- 18 S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, (red. H.V.Hong, E.H.Hong), Princeton 1992; K. Barth, *Der Römerbrief* (1919), in: Karl Barth *Gesamtausgabe* II, Zürich 1985; J-L Marion, 'The impossible for Man-God', in: *Transcendence and Beyond*, (red. J.D.Caputo, M.J.Scanlon), Bloomington 2007, pp.17-43.
- 19 P.Tillich, *On Art and Architecture*, New York, pp. 146-147.
- 20 W.Stoker, 'De Rothkokapel schilderijen en de "urgentie van de transcendente ervaring"', *Nederlands Theologisch Tijdschrift*, 62/2 (2008), pp.89-105.
- 21 T.J.J.Altizer, *The Gospel of Christian Atheism*, Philadelphia 1966, pp. 62-69.
- 22 M.C.Taylor, op. cit (noot 16), pp. 155-158.